

Uma auditoria de escombros: o arquivo como tentativa de restituição de uma verdade biográfica em *Essa coisa viva*, de Maria Esther Maciel

*An Audit of Rubble: the Archive as an Attempt to Restore a
Biographical Truth in This Living Thing,*
by Maria Esther Maciel

Dirceu Arno Krüger Junior
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)
Pelotas | RS | BR
dirceu.kruger.jr@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2522-9090>

Resumo: Este trabalho tem por pretensão discorrer acerca do inventário realizado pela personagem, Ana Luiza, central no romance de Maria Esther Maciel, *Essa coisa viva* (2024), a partir da perspectiva de um ensejo de retomada do arquivo como artefato da memória, e a eventual empresa de uma verdade biográfica. Baseando-se em uma metodologia analítica, fazendo uso das recordações summarizadas no contexto ficcional da obra de Maciel, Ana Luiza embrenha-se em um exercício para reconstituir a turbulenta relação que viveu durante anos com sua falecida mãe, acontecimento este divulgado no introito da narrativa. Neste artigo, a auditoria de escombros é o ensaio de Ana Luiza, documentado por Maciel, na oportunidade de se compreender os meandros do vínculo existente entre si mesma e sua mãe, Matilde, e a consequente impossibilidade de materialização da supracitada verdade biográfica. O que resulta em um cenário repleto de escombros biográficos (e autobiográficos).

Palavras-chave: arquivo; verdade; biografia; *Essa coisa viva*; Maria Esther Maciel.

Abstract: This work aims to discuss the inventory carried out by the character, Ana Luiza, central in the Maria Esther Maciel's novel, *This Living Thing* (2024), from the perspective of an opportunity to retake the archive as an artifact of memory, and the eventual undertaking of a biographical truth. Based on an analytical methodology, making



use of memories summarized in the fictional context of Maciel's work, Ana Luiza embarks on an exercise to reconstruct the turbulent relationship she experienced over the years with her late mother, this event is disclosed at the beginning of the narrative. In this article, the rubble audit is Ana Luiza's essay, documented by Maciel, in the opportunity to understand the intricacies of the bond between herself and her mother, Matilde, and the consequent impossibility of materializing the aforementioned biographical truth. Which results in a scenario full of biographical (and autobiographical) rubble.

Keywords: archive; truth; biography; *This Living Thing*; Maria Esther Maciel.

Introdução

O painel de eventos de *Essa coisa viva*, obra redigida por Maria Esther Maciel, nivela-se a partir de averiguação dos delineamentos tangenciais ao conceito de arquivo. Observado, aqui, como um espaço devastado e apinhado de escombros. Estes escombros equivalem às versões imperfeitas dos arquivos, daquilo que vem a restar do processo de recenseamento e de agrupamento dos referidos objetos. Parafraseando o título do romance de Maciel, *o arquivo é essa coisa viva*, marcada, desordenada, ansiosa partícula desesperadamente a ser reaprumada por seu agente manipulador: o narrador, o querelante, uma das contrapartidas do gládio pela memória e de sua permanência diante da luz privada (e pública).

No primeiro capítulo deste texto, propõe-se um inquérito sobre a apreensão do arquivo na feição de um destroço, de um objeto disposto em um cenário de arrasamento e de austeridade, como forma de se interpretar e discutir o livro de Maciel. Ana Luiza, a narradora do romance, durante a pandemia de covid-19, marco histórico dos primeiros meses do ano de 2020 (e dos anos consequentes), reconstrói a imagem apoteótica de sua mãe, na feitura de uma carta endereçada a ela, em um balanço com vistas à apreciação de uma relação atríbulada que se estende por anos com sua progenitora, através dessas personagens, as quais desabrocham no interior da prosa de Maciel.

No segundo momento do texto, a missiva da personagem-protagonista de *Essa coisa viva* é um testamento atravessado pela via da autoanálise e por uma flagrante propensa à reassunção da verdade biográfica, inóspita no arcabouço teorético do arquivo. Nesta proporção, o entroncamento com autoras como Lygia Fagundes Telles (1918-2022), em *Verão no aquário* (1964), e Annie Ernaux, na escrita de *Uma mulher* (1987), a partir de autorias dirigidas às relações entre mães e filhas, se estabeleceu o fundamento da ponderação dos limites da ficção (Fagundes) e da autoficção (Ernaux), bem como o arquivo em sua corporificação inexata, imensurável e destoante do privilégio inalcançável da verdade biográfica.

Por fim, as “Considerações finais” diagnosticam o arquivo como o artigo que induz ao êxito da verdade biográfica, o que determinará a sua tonalidade como algo inatingível. A memória, pensada a partir de Hugo Achugar, atesta a importância da periferia, a qual subsume a memória do ordinário, isto é, a memória privada do eu, não estritamente política. Esse debate sobrevém à idealização de que a verdade biográfica está domiciliada nos anais dos fatos individuais, estando pulverizada na superfície da memória do sujeito, em consequência dos escombros da autoria do eu perpetrada nos moldes de um crime, por Ana Luiza, a narradora biograficamente querelante de *Essa coisa viva*.

Os escombros: uma miríade de arquivos

Essa coisa viva é um romance escrito sob o ponto de vista de uma filha, órfã de mãe há pelo menos um ano, aos quarenta anos de idade, que redige um texto resgatando ocorrências decisivas atribuídas à conturbada correspondência entre si e sua progenitora. As menções ao pai e à sua tia, Zenóbia, que lhe incute o afeto pela botânica, da mesma forma que ao ex-companheiro, Pedro, e Rubens, seu irmão (com quem mantém um elo de estranheza e de distanciamento), incrementam o círculo de relações da narradora da obra. Ana Luiza comece o seu relato reafirmando a morte da mãe, algo que ocorreu durante o decorrer da pandemia de covid-19, inicialmente, que assolou o mundo entre os anos de 2020 e 2022. Enquanto filha, Ana Luiza comprehende que enceta a sua narrativa por meio de um olhar privilegiado, em que advoga em sua própria defesa em um acerto de contas com a sua figura materna. A mãe, não podendo advogar por si mesma, é submetida a uma superfície de contato narrativo em que seus motivos esclarecem-se a partir do fornecimento de arquivos-arteфatos por parte da filha. Dado que: “A análise do pensamento é sempre *alegórica* (grifo do autor) em relação ao discurso que utiliza” (Foucault, 2012, p. 31).

Neste aspecto, o conceito de arquivo é crucial para se refletir no que tange à metodologia utilizada por Ana Luiza para recompor os fatos determinantes que podem assegurar um vislumbre do vínculo com sua mãe. Ao leitor, a personagem-narradora descreve a sua figura materna como um indivíduo hipocondríaco, egoísta, frio, narcisista e inclinado ao cometimento de atitudes desmesuradas de um modo discricionário e irrefreável. Concebe-se, então, que a mãe de Ana Luiza, Matilde, habitou a existência da personagem-narradora de maneira a interferir em suas escolhas, decisões e posicionamentos diante de uma série de situações mundanas (deliberações afetivas e profissionais, por exemplo). Pois, nas palavras de Ana Luiza: “o veneno das coisas persiste como uma maldição” (Maciel, 2024, p. 11).

O arquivo, analisando-se a estrutura diegética do livro de Maciel, é o salvo-conduto de Ana Luiza no intuito de estabelecer uma confiança na verbalização de suas lembranças. Nesse sentido, o arquivo é representado como um amontoado de destroços que, espasmódicamente recuperados pela personagem, desembocam em um mosaico de experiências constituintes de uma relação enveredada por mãe e filha. De acordo com Célia Pedrosa *et al.* (2018, p. 17): “Os museus da modernidade passaram a se caracterizar pelos objetos que capitalizavam, assim como o sujeito moderno pelos conhecimentos que era capaz de acumular.” Ao retomar os estudos benjaminianos referenciais ao conceito de arquivo, os autores, Célia Pedrosa *et al.* (2018, p. 18), de *Indicionário do contemporâneo* (2018), refletem da seguinte maneira:

Walter Benjamin sabe, então, que a coleção, o arquivo, não se define tanto por aquilo que guarda, mas pela relação que um sujeito mantém com esses objetos, imagens, palavras. Desse modo, a reflexão sobre o arquivo não pode, ou não deveria, pretender traçar uma linha demarcatória sólida entre um domínio público e um domínio íntimo, entre – digamos, para sermos mais concretos – um exercício de memória de si, de lembrança pessoal.

O que está em jogo em *Essa coisa viva* são as lembranças esfaceladas de Ana Luiza que, dificultosamente, as organiza em um enquadramento, no qual a superposição do poder materno, superlativo em um patamar relacional mãe-filha, é o ponto de ancoragem incrustado no cerne de cada memória, de cada artefato. Em um determinado segmento do livro, Ana Luiza interpela-se acerca da afeição incorporada à figura de sua mãe: novamente, a efígie materna é o canal de intermediação dos núcleos das memórias componentes da tapeçaria biográfica da personagem-narradora. Maciel (2024, p. 26) escreve: “Não dá para entender como você, apesar desses destemperos, pôde ter inspirado a quase todos ao seu redor tanta piedade e recebido (de certas pessoas que não a conheciam) tanta afeição”.

O fio condutor dos escombros-memórias apresentados por Ana Luiza é a personalidade implacável e intransigente de sua mãe. O inventário desenvolvido pela narradora está emoldurado por uma carga repressiva, tanto quanto eivado de substantivos corrosivos no que se refere ao perfil daquela. A hipocondria de Matilde, exemplificando, é um elemento personalístico ainda presente e vivificante no quadro cotidiano de Ana Luiza, uma espécie de arquivo que dilata e sedimenta um comportamento pressuroso no entorno privado da personagem. Conforme Carlos Rettenmaier (2024, p. 102), o romance: “*Essa coisa viva*, assim, se constrói, então, por laços, como se o texto fosse tecido de recosturas possíveis, em linhas sempre abertas a mais um ponto de coser na mesma trama ou em outras. Há nós de encontros e desenlaces de despedidas”.

As atitudes paranoides atinentes às doenças, personificadas em Matilde, reafirmam o compromisso materno no que concerne aos cuidados com a saúde da prole (em detrimento do seu), uma articulação que cimenta a aura engajada e zelosa da mãe de Ana Luiza. Um lastro psíquico que solidifica a envergadura da insígnia materna designada, culturalmente, ao manterimento da segurança dos filhos e da aparelhagem dos cuidados com a saúde daqueles. Desta forma, a fidedignidade dos delineamentos do arquivo do relato de Ana Luiza pode ser contestada diante dos patamares consagrados no que é atinente ao monumento materno, ou seja, a confiabilidade e prestígio de sua mãe. Ao comentar acerca dos arroubos hipocondríacos de sua progenitora, a personagem-narradora (Maciel, 2024, p. 61, grifos próprios) expõe:

Dizia-se doente, sempre com alguma dor ou desarranjo corporal. Quando eu a via nesse estado, ficava em dúvida se era de fato *uma doença ou uma chantagem*. Mesmo os desmaios não eram lá muito convincentes, mas nos atormentavam ao ponto de acreditarmos neles só para não sentirmos culpa por não termos acreditado. Acho que, para você, *a vida não passava de uma doença crônica*.

A consolidação do arquivo é angariada através da consecução dos enunciados que possuem indícios de veridicção, porém não necessariamente atuam como os promotores da verdade. Os enunciados, esvaziados de um espaço de aplicabilidade, não perfazem o rito de instituição de um discurso verdadeiro capaz de promover o conhecimento acerca de um determinado objeto ou de alguma experiência em notabilidade. De acordo com Célia Pedrosa *et*

al. (2018, p. 20): “Esses enunciados, portanto, teriam uma forma de acumulação específica, não atingível por nenhuma lógica conservadora nem historicista.” De toda a forma, Ana Luiza entende que a representação da memória, especialmente àquela de ordem biográfica, está fadada à falibilidade. Porque, o narrador detém uma salvaguarda condizente ao seu propósito de exposição dos *fatos* ao proferir os supostos *acontecimentos*, orientando o desígnio do julgamento daqueles, podendo manipular, assim, as suas mobilidades e apreensões externas. Maciel (2024, p. 27, grifo próprio) assevera: “Nos meus *improvisos de memória*, os dentes sempre voltam quando falo das violências, incertezas e emoções sombrias daquele tempo. Se não voltam como um rangido, vêm como imagens intrusas do que me esforço para esquecer”. No *corpus* teórico de Michel Foucault, o *enunciado* é um dos expoentes da estrutura narrativa, sua planificação norteadora. Em *A arqueologia do saber* (1969), Foucault (2012, p. 31, grifo próprio) disserta sobre o enunciado, em que postula:

A análise do campo discursivo é orientada de forma inteiramente diferente; trata-se de compreender o *enunciado* na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação excluem.

A emersão da memória, o devassamento dos arquivos de tessitura biográfica, também representam uma violência cometida em primeira pessoa no âmago do sujeito que narra a respectiva história. É importante enaltecer que a violência primordial, aquela presumidamente cometida contra o indivíduo relator, é descaracterizada quando incluída no recorte da presunção da verdade biográfica. O que *punge*, como proferiu Roland Barthes, crítico e filósofo francês,¹ a personagem de Ana Luiza são os dentes percebidos como o preâmbulo de uma série de outras pungências que compõem o doloroso retrato da narração biográfica. Os dentes da narradora predicam a estrutura desse arquivo em evidência, da geometria de sua fotografia, pois direcionam o pensamento do leitor ao reduto do escombro (também artefato) que atuou (e atuará) como um dos marcos históricos da diegese que é relatada. “O arquivo é um território de disputa, pois controlar o arquivo significa controlar a possibilidade da enunciação e, em última instância, a construção de uma realidade, não a sua conservação” (Pedrosa et al., 2018, p. 22).

O *punctum* da obra de Maciel está fracionado em inúmeras ocasiões do texto da autora, a título de exemplificação, quando Ana Luiza confidencia ao leitor suas primeiras experiências amorosas e sexuais com Rodrigo, seu primeiro namorado. Maciel (2024, p. 46) sublinha

¹ O *punctum*, que deve ser depreendido como algo que *punge* (fere), é o contraponto correspondente ao conceito de *studium*, conceptualização a qual exemplifica a abrangência da fotografia, seu conjunto da obra em perspectiva. O *punctum*, em uma outra instância, é dissertado por Barthes como a fração de uma foto responsável pelo arrebatamento provocado por ela, o que garantiria, em termos mais simplificados, o processo de empatia fulcral ao entendimento concernente aos atributos do fotógrafo pulverizados em seu trabalho (no coração da fotografia). Barthes (2022, p. 31, grifo do autor) afirma: “Esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então de *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* [mas também me mortifica, me fere].” Esta distinção entre os conceitos de *punctum* e *studium* pode ser conferida no ensaio de Roland Barthes dedicado à arte da fotografia, denominado de *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, publicado em 1980, no ano de sua morte. Para um estudo mais conciso do tema, acessar o “Capítulo X: *studium* e *punctum*” (2022, p. 29-31), em *A câmara clara*, de Barthes.

em seu livro: “Quantas vezes eu a vi olhando pelas frestas da janela quando eu estava com Rodrigo e ficava com ele no corredor que dava acesso à porta dos fundos.” A narradora sempre esteve atenta à propensão de sua mãe em avaliar *positivamente* esse relacionamento, em que, também, promovia uma disputa em termos de atenção do rapaz, seu genro. Há um jogo de símbolos em que a mãe se sente nitidamente afetada pela filha, precisamente no que versa sobre a franca decrepitude do emblema materno, de sua organicidade, sua *descontinuidade*,² em uma formulação de Georges Bataille, filósofo francês, e o inexpugnável desdobramento da filha em seu apogeu sexual. Na carta à mãe, Ana Luiza prossegue: “Por incrível que pareça, seu olhar nunca me inibiu, ou melhor, seu olhar sempre me estimulou a ir mais longe com ele nos jogos do corpo” (Maciel, 2024, p. 46).

Essa coisa viva, o romance, suscita a natureza de uma reflexão a partir dos moldes de uma grande fotografia repleta de punções, em que é emoldurado por frêmitos biográficos e autobiográficos passíveis de recontar os meandros de uma crônica particular. Em que os personagens daquele registro transitam e prorrompem em uma incontrolável sobreposição de imagens e de arquivos, arquivos estes que serão sucedidos pelos escombros da impossibilidade da verdade biográfica. O fato do romance de Maciel ser escrito no formato de uma missiva, uma carta, também confere ao trabalho da autora um tom pessoal de auditoria, porque a sacralização das palavras reinveste o relato de tenacidade, de uma visceralidade que transcende as páginas da epístola. Uma configuração que transmite ao leitor as intenções mais profundas e, até o derradeiro momento da revelação escritural, inconfessáveis. Não há corroboração de Ana Luiza e, simultaneamente, de Maciel, de que ambas almejam a universalização de sentido, um expediente que esvazia a verdade biográfica de seu caráter tributariamente aplainado em primeira pessoa. Em outra vertente, uma autocritica que escoaria pelos espaços mundanos da interlocução.

Na carta da narradora, o arquivo está desmembrado nas trincheiras do autorecolhimento (provocado, também, pelo isolamento referente à quarentena de covid-19). Os escombros psicanalíticos, e, psiquiátricos, ademais, somáticos, edificam-se como os sedimentos da vida biográfica, uma vida intervencionada pelo alquebramento do indivíduo, que é o ponto catalisador das memórias que lhe são secretadas do corpo autoanalítico. Em um excerto de

² A *descontinuidade* é uma teoria desenvolvida por Bataille em sua obra seminal, *O erotismo* (1957), que consiste no processo de desintegração dos agentes progenitores, o pai e a mãe, a partir do princípio de que um novo ser humano é gerado por eles, ou seja, o filho (ou filhos). Desta forma, a prole representa a debacle que culminará na morte dos pais, na sua incontornável descontinuidade. Freudianamente, a reprodução é acompanhada de um determinado desejo de morte, *Thánatos*, indevassado, no que corresponde às figuras paternas, logo, a obsolescência daquelas é outorgada por meio do desenvolvimento dos filhos em detrimento do *decrescer* dos progenitores. Arbitriariamente, a *continuidade*, de acordo com Bataille, também estabelece um querer visceral de amparo a uma revivificação que seria concretizada a partir dos filhos gerados: uma coextensão dos signos paternos. Esse proponente analítico propõe uma ótica de averiguação alusiva ao livro *Essa coisa viva*, em que a mãe de Ana Luiza, Matilde, observa a própria filha como um anexo de suas ambições não consumadas e frustradas por uma realidade doméstica e psicológica desprovidas de encanto e de esplendor. Na premissa de Bataille (1987, p. 11), em *O erotismo*, o autor argumenta: “Tentarei agora mostrar que, para nós que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela põe em jogo sua continuidade, isto é, ela está ligada à morte. É falando da reprodução dos seres e da morte que me esforçarei para mostrar a identidade da continuidade dos seres e da morte que são uma e outra igualmente fascinantes e essa fascinação domina o erotismo”. Para um acesso mais completo à temática, ler a “Introdução” (1987, p. 10-19), de *O erotismo*, de Bataille.

Essa coisa viva, Ana Luiza intercala a redação de sua carta com os escombros do hodierno, a personagem (Maciel, 2024, p. 49) discorre:

Ao pôr o ponto final no parágrafo acima, tive de interromper a escrita para ir à cozinha tomar a segunda dose do dia de um remédio para ansiedade, que me foi receitado por uma médica homeopata. Ao pegar o vidro para pingar gotas no copo, e impregnada de mil lembranças descontínuas daquele tempo em Terra Verde, me veio a de minha coleção de vidrinhos da infância, os vidrinhos que passaram a fazer parte de minha vida, ocupando o lugar das frutas do quintal. Hoje em dia, os vidros não são tão usados para os remédios como naquela época, quando os comprimidos e os líquidos sempre vinham em frascos quebráveis, de diferentes tamanhos e formas, usados posteriormente por muita gente para guardar coisinhas, como pregos, alfinetes, bolinhas de algodão, botões, grampos, brincos, miçangas.

Para além dos escombros, presunções do arquivo, a verdade biográfica é um dos projetos empreendidos por Ana Luiza na obra *Essa coisa viva*. No eixo de uma faina, está designada na roupagem de uma autêntica interlocução ensurdecida pelo emudecimento do receptor dos objetos narrados, isto é, sua falecida mãe. A impossibilidade da verdade biográfica está atrelada à problemática do conceito de arquivo, pois resvala, em sua matriz psicanalítica, o que vem a transfigurar a verdade biográfica em um emaranhado de fragmentos calamitosamente reorganizados por meio do relator. No próximo capítulo, a verdade biográfica será esmiuçada no sentido de se elucubrá-la como um labor inexequível, pelo fato de que os relatos contundentes em primeira pessoa carecem de um escopo universal de si. O que desemboca na incompletude do *discurso do dizer verdadeiro* (Foucault, 2010, p. 326)³ em sua integralidade verbal.

A verdade biográfica e a sua impraticabilidade: a gramática do inefável

No primeiro segmento desta análise, o arquivo foi elucidado com base na materialidade do livro de Maria Esther Maciel, *Essa coisa viva*, estruturado sob o modo de uma missiva, em que a personagem-narradora, Ana Luiza, audita a sua finada mãe, Matilde, que persevera em sua personalidade espectral sobrepujada em todas as reentrâncias da compleição da narradora. Neste capítulo, a verdade biográfica é pormenorizada perante o auspício da assimilação de sua impraticabilidade. Desvelando a demarcação limítrofe do discurso psicanalítico e da tonalidade descentralizada do arquivo, na condição de uma gramática do inefável, do que é inescapavelmente inapreensível em sua idealizada totalidade.

Por meio de um cotejo entre Lygia Fagundes Telles e Annie Ernaux, respectivamente em seus livros: *Verão no aquário* e *Uma mulher*, os relatos permeados pela ficção e a autobiografia, pela dramatização do eu narrador (imaginário e real), deslinda-se um anseio, no sentido de se possibilitar uma compreensão amplificada da relação identificada pelas figuras de mãe e filha, a partir do campo literário erigido pelas respectivas autoras. Assim como, a complexidade dos vínculos que ensejam o engendramento da verdade biográfica. Em *Escritas de si, escritas do outro* (2007), de autoria de Diana Klinger (2023, p. 63, grifo da autora), a autora alega

³ Os discursos verdadeiros são exegeticamente analisados por Foucault na *Aula de 03 de março de 1982* (primeira e segunda horas), do curso: *A hermenêutica do sujeito* (1981-1982), ministrado pelo autor no *Collège de France*.

em sua tese que: "Consideramos a autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, cuja *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente".

Maciel compõe um tecido lírico a partir da narrativa de sua personagem, Ana Luiza, que, ao confidenciar as sinuosidades as quais definiram a relação com sua mãe, contribui para a edificação de uma verdade biográfica. A propriedade psicanalítica do arquivo, do léxico que possibilita a sua articulação, dissimula em sua interioridade a experiência da constituição da verdade residente nos relatos pessoais, os quais colonizam as discussões instituídas de um teor melancólico-psicanalítico. Distintamente do retrato biológico realizado por Ana Luiza, ao recontar pormenorizadamente a existência das plantas e dos animais, em seu fascínio pela incomunicabilidade biográfica dos reinos vegetal e animal. Maciel (2024, p. 80) sublinha: "Ontem, depois de molhar as plantas de casa e dar um trato no jardim, abri o armário onde estão enfileirados os álbuns de fotografia e as caixas de cartas. Eu estava à procura das fotos que tirei do Jardim Botânico de Lisboa quatro anos atrás". Ana Luiza (Maciel, 2024, p. 89) registra em sua missiva à mãe:

Nunca tive dúvida quanto à inteligência das plantas, desde quando eu era criança e as tinha como confidentes. Depois que passei a estudá-las, me encantei com a diversidade das espécies e das peculiaridades de cada indivíduo de cada uma delas. Nenhuma planta é igual a outra. Mas todas têm suas formas de sentir o entorno e os seres que delas se aproximam. Sei que você nunca foi chegada a elas e provavelmente ache tudo isso o que escrevo uma grande besteira.

A recomposição do discurso do dizer verdadeiro da aliança progenitora (materna) revela as lacunas de um projeto cercado de bifurcações narrativas: "Era sempre assim: as palavras de afeto se perdiam ou viravam pelo avesso tão logo me eram proferidas" (Maciel, 2024, p. 51). O estado de vida das plantas pode ser consultado em uma vasta compilação de características e de idiossincrasias num enquadramento simples, através da visualização dos olhos humanos e da inteligibilização dessa epistemologia. Porém, o cenário da vida precária dos indivíduos, em suas existências pessoais, conduz à perplexidade da impossibilidade da consagração de verdades, de discursos calcados em proposições de verdades, acerca dos sentimentos e das condutas humanas (complexos em sua própria natureza). Nas palavras de Ana Luiza (Maciel, 2024, p. 45):

Para complicar, depois da meia-noite as verdades perniciosas costumam tomar de assalto o meu sono. É previsível que amanhã eu me levante, sem ter dormido, com os cabelos desgrenhados, as pálpebras salientes e um vinco indisfarçável na testa, tentando me convencer de que ainda tenho futuro, de que é possível ter minha vida de volta. Como neutralizar as lembranças nefastas e os sentimentos adversos que me levam a escrever isto que escrevo a você?

O labor narratológico de Ana Luiza pode ser descrito como uma inelutável batalha contra os ardis maternos, que aplinaram os contornos de seu edifício psíquico, algo que é regulado a partir: "da elocução metatextual da narradora, ao referir a memória como base do que redige, justificando o porquê da 'carta', tem no desabafo quase um movimento de contração, pelo qual algo que pesa e se dilata precisa ser expelido" (Rettenmaier, 2024, p. 99). Como foi mencionado no capítulo anterior, deve-se analisar com um determinado acautelamento

a epístola escrita por Ana Luiza à sua mãe, Matilde, dada a impossibilidade desta segunda de escrever uma refutação ou defender-se plenamente das supostas “acusações” feitas pela filha. Presume-se que o detentor dos direitos da narrativa, de exposição do(s) arquivo(s), exerce uma autoridade indubitável no que tange à legibilidade desse(s) artefato(s). A figura do arconte,⁴ dotada de uma nobreza incomparável e capaz de produzir um efeito de soberania e de adesão a uma série de privilégios em sua casta: “O ‘poder arcôntrico’ catalisa as funções de unificação, identificação, classificação e consignação dos elementos, insistamos, nunca totalmente unificáveis, identificáveis, classificáveis e consignáveis” (Pedroso *et al.*, 2018, p. 25-26). Ana Luiza é, então, o notório arconte de sua respectiva narrativa, monopolizadora do arquivo, e, ao mesmo tempo, responsável por torná-lo inescrutável em seu conjunto da obra.

A fidedignidade da figura de Ana Luiza poderia, em alguma instância, ser autenticada pelos matizes fornecidos por aquela com relação às plantas, as quais povoaram e povoam a sua vida: detalhadas em suas minúcias fenomenais e graças singelas em suas existências inauditas e inopinadas. Os arquivos das plantas e os arquivos da personalidade materna estão simetricamente interligados em *Essa coisa viva*, cuja narradora espera, e até exige, uma compreensão consciente de seu leitor, o fantasma (ou simulacro) da mãe, e de um possível leitor intrusivo que pudesse ter acesso à sua carta em um futuro vindouro. Ana Luiza (Maciel, 2024, p. 93, grifo próprio):

Voltando às plantas, lembrei-me de uma passagem do tal livro italiano sobre a *Mimosa pudica*, que costumamos chamar de maria-fecha-a-porta ou dormideira. Tínhamos dela no quintal de nossa casa. É aquela que fecha as *folhinhos* quando é tocada por alguém. Na botânica, é caracterizada como sensitiva e foi muito estudada por cientistas de renome.

O arquivo contém e dispõe de um feixe de informações dissolvidas em um plano comunicativo que obriga o indivíduo que o acessa a reorganizar a cronologia dos acontecimentos, por intermédio de um fato crucial que principia o tecido dos ocorridos da existência a ser inquirida. O nascimento de Ana Luiza é um dos princípios de seu reduto de arquivos, uma propensão a um *marco zero*, bem como a violência exercida sobre a personagem. Tendo a mãe como algoz, assegura-se um vislumbre primordial da coação como o apogeu do declínio do afeto: “E quantas vezes me bateu para que eu sorrisse quando você chamava o fotógrafo para tirar fotos minhas e de Rubens?” (Maciel, 2024, p. 10). De acordo com Jacques Derrida (2001, p. 31), em seu estudo intitulado *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (1995), o filósofo francês argumenta sobre o arquivo, proferindo:

O arquivo sempre foi um *penhor* [grifo do autor] e, como todo o penhor, um penhor do futuro. Mais trivialmente: não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se *arquiva* [grifo próprio] da mesma maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante. Ele começa no *imprimente* [grifo próprio].

Em uma acepção derridiana, o arquivo é o passaporte do processo de designação da verdade biográfica: ressalvada sua inconcretude, o arquivo é o escombro restante do processo de *demolição do eu* em sua incansável tarefa de reconstituição de si, em outras palavras,

⁴ Nobre da Grécia antiga pertencente a uma assembleia denominada de *arcontado*.

de reconstituição discursiva de si. Os enunciados teorizados por Foucault, em *A arqueologia do saber*, não possuem a verve psicanalítica concedida por Derrida em sua concepção particular de arquivo. O arquivo, interpretando Foucault, é esvaziado por meio da enumeração dos enunciados, e esse esvaziamento é detectado em cada ato de fala, em cada ensaio narrativo que possui como protagonista o eu que fala, o eu que relata, e, no caso de Ana Luiza, o eu que biografa (e também se *autobiografa*). Na concepção de Foucault (2012, p. 206), em *A arqueologia do saber*: “O discurso pelo menos tal como é analisado pela arqueologia, isto é, no nível de sua positividade, não é uma consciência que vem alojar seu projeto na forma externa da linguagem.” E o autor conclui do seguinte modo: “não é uma língua, com um sujeito para falá-la. É uma prática que tem suas formas próprias de encadeamento e de sucessão” (Foucault, 2012, p. 206).

A inacessibilidade à verdade biográfica é também o seu móbil para se perscrutá-la em sua inatingível completude. A personagem de Ana Luiza aquiesce quanto à precariedade contida na redução da verdade ao mosaico de fotografias e de cartas que ilustram o terreno de seu passado. Os registros fotográficos e as cartas configuram os escombros os quais cristalizam o processo em que se assume o querer da verdade a ser erigida. O *punctum*, retomando Barthes, é momentaneamente eficaz na produção dos efeitos propiciadores da formação da verdade biográfica. Contudo, tais efeitos são empobrecidos em uma perspectiva de manutenção dos fatores imperativos que intensificam a empreitada pela verdade. Nas palavras de Barthes (2022, p. 92) em *A câmara clara*: “O ar de um rosto é indecomponível (na medida em que posso decompor, provo ou recuso, em suma, duvido, desvio a Fotografia, que por natureza, é inteiramente evidência)”.

A verdade biográfica deve ser avaliada através de uma percepção incrustada em um princípio de “indigência”, concernente à indeclinável redução de artefatos que podem contribuir na tentativa de sua reapropriação e, conjuntamente, no inferir de sua remontagem (fotografias, cartas, tratados de botânica etc.). A presunção do acontecimento da verdade biográfica deve ser respaldada por um incontornável pessimismo diante de sua impenetrável totalidade. O abismo melancólico é, freudianamente, de modo paradoxal, sua condição *sine qua non*, da mesma forma que sua inviolabilidade, a restrição de seu abarcamento: “o arquivo se instala no seu lugar, na sua própria falta do fundamento” (Pedroso et al., 2018, p. 30).

Nas obras, *Verão no aquário* (Telles) e *Uma mulher* (Ernaux), o vínculo materno é investigado com base em duas premissas: a incomunicabilidade (as *barreiras elocucionais*) entre mãe e filha, no livro de Telles, e um conto biográfico acerca da efígie progenitora, no texto de Ernaux: “Quando descubro que amo as pessoas que julgava odiar, sou livre, Marfa, e quando sou livre, sou boa. Então fico feliz porque tenho tanta vontade ser boa...” (Telles, 1998, p. 70). Estabelecendo-se as diferenças entre a ficção e a autoficção dimensionadas pelas autoras, a trama de Maciel guarda diversas semelhanças vigentes nos escritos aqui analisados de Telles e de Ernaux, no que é alusivo ao enquadramento mãe-filha: “Sinto que alguma coisa em mim resiste e gostaria de conservar, de minha mãe, imagens puramente afetivas, calor ou lágrimas, sem lhes dar um sentido” (Ernaux, 2024, p. 30). Se a preponderância de desejos e de valores privados está contida na urdidura da diegese de Telles, em *Verão no aquário*, no livro *Uma mulher*, de Ernaux, há a experiência de se estruturar o perfil de uma mulher assentada em um contexto rural-operário que, posteriormente, será avassalada pelo *Mal de Alzheimer*. A verdade biográfica, tanto em Telles como em Ernaux, é afiançada por um exercício incisivo dos ditames que circunscrevem os laços maternos e filiais.

Contrariamente a *Essa coisa viva*, os livros de Telles e de Ernaux apresentam os obstáculos referenciais à composição da verdade biográfica. Em ambos os casos, a assunção da verdade biográfica é obnubilada a partir do discurso narrativo em primeira pessoa que, como foi notabilizado anteriormente, está impregnado de pressupostos que privilegiam a carapaça do narrador. Garantido-lhe, portanto, uma máxima flutuação na concepção dos contornos da história, tanto quanto nos recessos da memória. Na concepção de Evandro Affonso Ferreira (2023, p. 11-15), o ofício da escritura requer: “um conhecimento da *gramática do esquecimento* e um apelo às *insinuações do improvável* (grifos próprios)”.⁵

Em *Planetas sem boca* (2004), Hugo Achugar (2006, p. 181), questiona doravante um constante anseio no que respeita à preponderância da memória: “Caberia, aqui, a possibilidade de se perguntar se a memória é ou continua sendo o lugar do passado. Ou, talvez deveria perguntar-se: qual é o tempo da memória? O passado?”. Nesse atravessamento, Achugar inquire, também, acerca do presente na arregimentação da memória, tal como um ponto de ancoragem no robustecimento de sua cidadania, arvorando-se com o auxílio da “monumentalização” do passado público e privado.

Ernaux comprehende que a memória é uma faculdade suscetível ao desmoronamento provocado pelo tempo e pela decrepitude biológica, sendo sua mãe a prova cabal de que aquela é invariavelmente subjugada pela ação da temporalidade e perpassada pelo esquecimento em sua faceta biológica ou não. Ernaux assenta (2024, p. 36): “Ao escrever, vejo ora a mãe ‘boa’, ora a mãe ‘má’. Para escapar dessa oscilação que vem do mais longínquo da minha infância, tento descrever e explicar como se estivesse falando de outra mãe e de outra filha.” Telles, por meio de sua personagem Raíza, confrontando a mãe, escritora célebre, em sua envergadura insondável, na qual se observa uma relação dilapidada por um afastamento espontâneo e a atração mútua pelo mesmo homem, André, que resvala no abismo imensurável do relacionamento entre mãe e filha. Telles redige (1998, p. 132): “Ela me aceitara de novo, ela me aceitara. Lá estava conversando com Dionísia, mas era em mim que estava pensando, só eu e ela sabíamos que através do espaço, através do silêncio, continuávamos juntas. Minha mãe”.

Observa-se uma melancolia que recobre àquilo relacionado ao que não é dito envereda pelas atitudes dos personagens de Telles e de Ernaux. Ana Luiza, também sufocada pela nomenclatura subvencionada por um amparo na perscrutação da verdade sobre sua mãe, fatalmente vê-se insuflada de uma impraticabilidade de sentenciar seus juízos correspondentes à pessoa de sua figura maternal. A narradora confidencia: “Eu apanhava por qualquer coisa, sem saber por que estava apanhando. Era como se você quisesse me punir por eu ter nascido” (Maciel, 2024, p. 13).

Os espaços da ficcionalidade (Telles e Maciel) e da não ficcionalidade (Ernaux) condicionam a verdade em seu metafísico direcionamento ao indizível, o que se acopla às fendas produzidas pelo relato biográfico que possivelmente acarreta à verdade. O indizível é premente

⁵ Em seu escrito: *Perdeu vontade de espiar cotidianos* (2023), de Evandro Affonso Ferreira, escritor mineiro, o autor disserta imaginativamente no que respeita a uma *ontológica personagem*, a literatura. Antevendo e recriando a sua rotina diária e seu *modus operandi* de trabalho, a personagem é recorrentemente submetida a uma série de ocorrências espontâneas que vem a alinhar a sua existência às expressões ordinárias difusas em seu próprio entorno. A ficção, nesse prisma, é uma prática que se desenha por meio da *inquietude do oculto*, dos arcanos que serão desvendados e denotados pelo escritor, no que também ancora a escrita à manifestação de uma sinfonia, de uma orquestra poetizada na prosa produzida pelo literato (agradeço ao professor Alfeu Sparemberger pelo esclarecimento conferido em aula).

no processo de elaboração da verdade biográfica, como os vestígios do inaudito e do inaudível, do querer perene da emulação da realidade em que a supramencionada estaria alicerçada. Os elementos constituintes dessa verdade defrontam-se, através do sujeito, com as disruptões as quais enveredam as relações entre sujeitos, como assevera Ernaux (2024, p. 51) em seu livro: “A história dela para aqui, quando deixou de ter um lugar no mundo. Ela perdeu a consciência. Essa doença se chama *Alzheimer*, nome dado pelos médicos a uma forma de demência senil”. A relação do indivíduo com seu progenitor encabeça a ideia de disputa, de enfrentamento. Um embate superlativo denominado por meio da conceptualização de uma perda ou de um espólio. Os vínculos parentais são formados pelo signo do espólio, em que a recuperação dos componentes da verdade biográfica dispersa-se no interior dessa reflexão, porque, reiterando-se: “o veneno das coisas persiste como uma maldição” (Maciel, 2024, p. 11). Acerca da dificuldade de superação do enfrentamento parental-filial, Maciel (2024, p. 11) escreve em *Essa coisa viva*:

Eu não queria trazer tudo isso à tona no dia do aniversário de sua morte. Não queria me render a qualquer sombra de ressentimento. Eu queria, sim, chorar de saudade, ir ao cemitério sozinha para pôr flores sobre a sua sepultura e rezar pela sua alma, postar fotos de nós duas no Instagram com palavras de amor, escrever uma elegia, uma poema lírico exaltando a sua existência em minha vida. Queria me lembrar de sua beleza farta, seu talento para as danças de salão, sua malícia quase infantil quanto falava dos homens e das frutas suculentas. Será que um dia vou conseguir?

O combate presentificado na obtenção do arquivo, sua manipulação, promove a luta pela emersão da verdade biográfica. O supracitado combate possui uma especificação política: mesmo preconizado no discurso do eu. Na correspondência mãe-filha, o arquivo é também uma recalcitração diante da assertividade do poder materno, no que vem a desembocar nas limitações da verdade biográfica em sua integralidade: “Minha mãe levantou-se para apanhar o roupão. Examinei com avidez seu corpo: a vontade de ferro refletia-se na carne de ferro em brasa se contorcendo com o dele no braseiro do fogão” (Telles, 1998, p. 153). A morte da mãe de Ernaux e a morte da mãe de Ana Luiza incapacitam as duas para a verdadeira confrontação que anuncia os traços habitantes nos recônditos da narrativa do eu: sempre atraíssado pela violência ética corrente na subsequente interpelação: “quem é você?”.

Em *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética* (2005), Judith Butler (2015, p. 112) afirma: “Descubro que minha própria formação implica o outro em mim, que minha estranheza para comigo mesma é, paradoxalmente, a fonte de minha conexão ética com os outros”. Logo, a responsabilidade do eu que relata vindicando um posicionamento do outro (algo que Ana Luiza faz com sua falecida mãe), é a deferência para com a constituição ética de si, do trabalho que a busca pela verdade biográfica que demanda ao indivíduo, pois: “não posso pensar na questão da responsabilidade sozinha, isolada do outro” (Butler, 2015, p. 112).

Dessa forma, o veneno da eticidade do sujeito, parafraseando Maciel, é o veneno das coisas que engloba o arquivo. O “veneno do arquivo” é a sua própria ineptidão, na contenda do agente indagador, de permitir a conquista da verdade biográfica em sua universalidade. Consoante a Derrida (2001, p. 29): “O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação”. Portanto, açambarcar a verdade biográfica é uma propriedade atinente ao pertencimento ao mundo, a esse nexo que introjeta o indivíduo nos mais diversos encadeamentos que o qualificam ao manejo do arquivo, e à essencial significação da mundanidade fabulosa das “crônicas do eu”. Citando Maciel (2024, p. 79):

Do outro lado da rua, uma mulher com seu cachorro recolhe do chão as fezes do animal com uma sacola plástica. Sirenes de ambulância, motos de entregadores de comida, bem-te-vis nos galhos de árvores, um casal mascarado correndo com roupas de ginástica, tudo se mistura na paisagem desolada. Não tenho dúvidas de que, quando a pandemia passar, se é que vai passar, tudo o que for será outra coisa. Você nem pode imaginar o que está acontecendo neste mundo que já não é mais seu.

A formulação do arquivo também está firmada na luta por se assegurar a sobrevida da verdade biográfica: “Enquanto houver desespero, haverá luta. E na luta está a salvação” (Telles, 1998, p. 65). E o alcance da verdade biográfica é, inescapavelmente, a natureza de se: “perder o último vínculo com o lugar de onde se vem” (Ernaux, 2024, p. 61). Maciel convoca em *Essa coisa viva* a um exame que ultrapassa a mera consciência individual ou a consciência da corporatura materna: é a labuta incessante por um restabelecimento do “equilíbrio arquivante”, da não cronologia dos começos melancólicos e da revolução do eu. O eu sublime que desponta na posteridade da resplandecência do arquivo e de seus escombros.

Considerações finais

A cartografia de escombros de *Essa coisa viva*, reificada por Ana Luiza, narradora e personagem, deflagra a dificuldade em se definir o marco histórico dos acontecimentos que afetam dramaticamente a vida do indivíduo. As falhas durante o movimento de consecução da verdade biográfica descortinam o itinerário oneroso desse trabalho e das impropriedades contidas nesse protótipo de verdade. O resgate dos enunciados, a reconsideração dos atos de fala e os arquivos embaralhados no refúgio do “canteiro de obras” do eu explicitam o colossal intento de narrar a si e, em *Essa coisa viva*, o de narrar a extensão da realidade de alguém não mais atrelado a este mundo. Maria Esther Maciel em sua obra condiciona a reflexão da alteridade ao impedimento de seu pleno arranjo, de seu pleno entendimento. A pretensão de Ana Luiza é fragmentada na própria singularidade de sua grandiosa tarefa: a de exteriorizar as efemérides que teceram a fina tapeçaria da associação entre si mesma e sua mãe, que vem a defrontar o leitor no que tange à iniquidade do relato de si.

O arquivo é uma propriedade que proporciona amostras da vastidão de cronologias, as quais documentam a história dos processos civilizatórios. Dessa maneira, o arquivo produz uma equação acerca do contingente do eu que convulsiona perante a tentativa de manufatura da verdade biográfica. Ana Luiza, juíza e verdugo da própria mãe, propõe em sua carta um antiveneno ao veneno das coisas, o antídoto que “surtirá o efeito” da resultante do equilíbrio desejado entre o eu materno e o eu gerado. Maciel realça as disparidades na relação mãe-filha por meio da incomunicabilidade, que transpassa todo e qualquer indivíduo e suas respectivas conexões. Seja por meio da ficcionalização do ideário do jogo mãe e filha (*Verão no aquário* [Telles]) ou do esquecimento como a vingança contra a tenacidade da memória (*Uma mulher* [Ernaux]). *Mutatis mutandis*, essa memória do periférico (2006, p. 182), nas palavras de Hugo Achugar, análoga à memória sociopolítica, todavia, reduzida em sua geografia compartimentada das zonas limítrofes do eu, é o engajamento para o regresso do arquivo em sua caracterização arquivante e, decididamente, intercambiante (Derrida).

Essa coisa viva estipula a depreensão do arquivo como ferida, uma ferida aberta, pululante, supurada e latente na narrativa excruciente e insubmissa de Ana Luiza. A verdade biográfica é inconclusiva, porque também é sempiterna em sua ferida aberta: incicatrizável naquilo que o indivíduo fracassa em recuperar de si e de sua cronologia de fatos fragmentada. O arquivo é *punctum* (Barthes), é o moscardo que com seu ferrão lança o sujeito em uma rede de incertezas cocriadas pelas mitologias psicanalíticas do eu.⁶ O regresso à verdade biográfica, a partir do arquivo, é algo irremediável: “Quantas vezes eu disse para mim mesma que me afastaria de você para sempre, por não mais suportar a sua existência em minha vida? Mas sempre voltei atrás, por incompetência ou fraqueza” (Maciel, 2024, p. 90). O cemitério de escombros do arquivo é a falibilidade da verdade biográfica e, contrariaamente, é a paisagem que acomoda e norteia o caminho de sua obtenção.

Referências

- ACHUGAR, Hugo. A nação entre o esquecimento e a memória: para uma narrativa democrática da nação. In: ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 151-183.
- ANDRADE, Antônio; PEDROSA, Célia et al. (org.). Arquivo. In: ANDRADE, Antônio; PEDROSA, Célia et al. *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 15-54.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castaño Guimarães. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*: crítica da violência ética. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Filô).
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. (Conexões; 11).
- ERNAUX, Annie. *Uma mulher*. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2024.
- FERREIRA, Evandro Affonso. *Perdeu vontade de espiar cotidianos*. São Paulo: Editora Nós, 2023.

⁶ Esta referência está presente na aula inaugural do curso *A hermenêutica do sujeito*, de 06 de janeiro de 1982 (primeira hora), lecionada por Foucault. O tavão é uma espécie de inseto que, com seu ferrão, costuma inseri-lo no ser humano e nos outros animais, produzindo uma espécie de inquietação nestes. A figura de Sócrates, retomada por Foucault no curso em questão, é comparada ao tavão (*moscardo*), pelo fato do filósofo produzir a mais profunda inquietude em seus discípulos e alunos e nas outras pessoas, ao provocá-las diariamente com suas perguntas inculcando-lhes a dúvida: uma das mais importantes atitudes filosóficas. O pensador da Antiguidade Clássica também fomentava o *cuidado de si*, princípio que é retomado por Foucault em seus estudos análogos à década de 1980, inferindo-o nos indivíduos na metáfora de um aguilhão. Foucault (2010, p. 9) postula: “O cuidado de si é uma espécie de aguilhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência.” Para um estudo mais detalhado no tocante a essa temática, acessar a *Aula de 06 de janeiro de 1982* (primeira hora) [2010, p. 3-24], de *A hermenêutica do sujeito*, de Foucault.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*: curso dado no Collège de France (1981-1982). Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. 4. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023.

MACIEL, Maria Esther. *Essa coisa viva*: romance. São Paulo: Todavia, 2024.

RETTEMAYER, Miguel. Maria Esther Maciel. *Essa coisa viva*. São Paulo: Todavia, 2024. 126p. *Brasil/Brazil: revista de literatura brasileira*, Porto Alegre, v. 37, n. 73, p. 97-102, 2024. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/brasilbrazil/article/view/140694>. Acesso em: 15 jan. 2025.

TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no aquário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.